

МАРИЈА ЂОРЂЕВИЋ

Филозофски факултет, Универзитет у Београду

marija.djordjevic@f.bg.ac.rs

Перформанси сећања у „новој нормалности” – комеморације без тела у покрету*

Комеморације, као просторно специфични перформанси зависе од временски ограничене интеракције тела која ствара простор за манифестацију сећања. Оне, као друштвене праксе, имају за циљ формулисање живог сећања на прошлост, која својим лекцијама може да обликује садашњост. Неопходност контролисаних интеракција препозната је као кључна референтна тачка разумевања ових пракси и њихових краткорочних и дугорочних последица. Стога, поставља се питање да ли је овако дефинисан перформанс сећања могућ, уколико тела нису присутна на предефинисаном месту и у предефинисаном временском оквиру? У периоду од марта 2020. године до данас, у условима „нове нормалности” сведочимо промењеном односу према интеракцијама у јавном простору, које, у најмању руку, намећу нови вид обавезне физичке дистанце између тела која се у њему појављују. У овом раду, интерпретацијом различитих форми медијских извора, испитује се могућност колективног учествовања у просторним комеморативним праксама без физичког присуства тела у њима. Посредством одабраних примера, фокус је стављен на различите видове комеморативних догађаја у Србији и Европи у ери „нове нормалности”, а са циљем детектовања судбине простора, пракси и наратива сећања уколико тела у покрету нису заједно, на истом месту и у исто време.

* Овај текст је настао као резултат рада у оквиру научно-истраживачког пројекта *Човек и друштво у време кризе* који финансира Филозофски факултет Универзитета у Београду.

Кључне речи: пандемија ковид-19, споменици, комеморације, тело, перформанс

Performances of Memory in the “New Normal” – Commemorations without Bodies in Action

Commemorations as site-specific performances are dependent on time-limited interaction of bodies that create space for manifestation of memory. As social practices they have a goal of formulating a living memory of the past that can shape the future based on the lesson learned. The need for establishing controlled interactions was recognized as a crucial reference point for deeper understanding of these practices and their short- and long-term consequences. Therefore, the question can be asked if these performances can occur if the bodies in interaction are not present within the earlier defined performance sites and timeframes? Since March 2020 within the framework of “new normal” we have witnessed a change towards interactions within public space, which demands new forms of mandatory social distance between the appearing bodies. This paper analyses possibilities of collective part taking in spatial practices of commemoration without being physically present. Through selected examples of events taking place in Serbia and in Europe during the ear of the “new normal”, the faith of spaces, practices, and narratives of memory without bodies in action being present at same site and at the same time, will be investigated.

Key words: covid-19 pandemic, monuments, commemorations, body, performance

УВОД

Ограничено кретање и ступање у традиционално дефинисан јавни простор који подразумева директну физичку интеракцију појединаца, једна је од највидљивијих промена које су донеле пандемијске мере у току 2020. године. Привремено затварање јавних институција, измештање радних места из пословних зграда на дигиталне платформе, као и измештање приватне комуникације у оквире екрана, довело је до убрзаног развоја дигиталних и „виртуелних“ реалности – доскорашњи симулакруми прерасли су у скоро опипљиву реалност пандемијских година.

Година 2022. заменила је глобалну здравствену кризу ратном, а заједничко осећање изолованости замењено је локализованим скученим простором окупираних градова и атомских склоништа – поредак друштва и нама познатог света враћен је на историјски и искуствено познате полове и позиције, на којим је физичко ограничење других природно лоцирано на екрану, док наш живот постоји у незаменљивом чулном свету.

Пољуљана равнотежа и подела на нас и друге се споро поново успоставља и свет, до скоро уплашен утиском дељеног искуства (иако је јасно да искуство пандемије има своје класне, расне, родне и друге условљености), враћа се наизглед неокрњеном утиску препандемијских реалности. Након више од две календарске године коначно су се испунили неопходни услови да објективније сагледамо постојање „нове нормалности“ о којој говоримо „као о нечему што долази након што је достигнута тачка без могућности повратка на оно што је било раније“ (Trifunović & Đorđević 2021, 521) и њених облика у контексту друштвених пракси, поготово оних које истовремено користе и стварају јавни простор. У том смислу, текст који следи нуди једну могућу анализу пракси сећања као друштвене интеракције према којима се однос услед глобалне кризе радикално изменио. Комеморативни перформанси у том погледу не представљају изузетак, јер су у својој основи просторно-специфичне праксе, односно праксе које као основни резултат имају стварање простора интеракцијом места и тела у покрету.

Разматрајући теоријске приступе ефемерном феномену простора, рад анализира трансформацију места сећања од активног ентитета до пасивне дводимензионалне представе, коју посматрач може али и не мора користити и која омогућава мимикрију умирујуће поделе на нас и друге, која је под притиском глобалне неизвесности ипак краткорочно пољуљана.

Како би се указало на наведену трансформацију од активног до пасивног стања простора, као феномена тренутка садашњег, који црпи своје форме и значења из прошлости док будућност у њему не постоји, биће анализирано неколико примера са позиција теорија перформанса као чина стварања *друштвене реалности* (Fisher-Lichete 2008) односно *простора* (Butler 2015). Места сећања и са њима повезане праксе биће у првом реду теоријски детерминисане изван оквира пандемијског утицаја, а најављена анализа одабраних примера за полазну тачку имаће активности која су за ова места биле специфичне пре привременог заустављања протока времена у фе-

бруару 2020. године. Важно је већ на самом почетку напоменути да је одабир примера заснован на различитостима одабраних пракси, јер по својој природи ови јавни перформанси резултирају у потенцијално драстично различитим карактеристикама простора, па се може тврдити да другачије долазе до трансформације. Два основна примера која ће бити анализирана су Првوماјски протести у Атини на тргу Синтагма и обележавање годишњице масовних стрељања у Крагујевцу манифестацијом „Велики школски час“, која се одржава 21. октобра сваке године. Имајући у виду суштинску разлику у намени између два примера друштвених пракси у јавном простору, рад који следи упоређује и интерпретира визуелне резултате њиховог извођења. Такође, важно је напоменути да и ако оба имају своју функцију у градњи идентитета заједнице, један је комеморативан а други церемонијалан, један позива на друштвену промену док други утемељује осећања националне припадности (без обзира на који начин нацију именовали) и њихов крајњи циљ је очекивано другачији.

ПРОСТОР КАО ДРУШТВЕНА РЕАЛНОСТ

Комеморације као праксе сећања, биле оне светковине или одавање почаста, представљају просторно-специфичне перформансе, што значи да су зависне од јасно утврђеног места, времена и прописане радње. Као друштвене праксе, оне играју значајну улогу у успостављању нарушене унутрашње равнотеже заједнице тако што привремено обустављају проток реалног времена и бар за тренутак поново спајају мртве и живе припаднике заједнице. Међутим, поред своје меморијске и баштинске функције, комеморације морају бити третиране као активности који служе за подстицање унутрашње кохезије која се остварује стварањем привремене заједнице перформанса, односно *друштвене реалности*, како је дефинише Ерика Фишер-Лихте (2008). „Манифестовање друштвене реалности унутар чина перформанса као чина интеракције тела засновано је, са једне стране, на апстрактним идејама, вредностима и значењским матрицама.“ (Ђорђевић 2021, 37). Комеморативни перформанси своју ефектност као друштвене праксе постижу спајањем естетских и друштвених принципа перформативног (Fischer-Lichte 2008). Управо овај spoj јасно разликује комеморативне перформансе од комеморативних интервенција у јавном простору, првенствено јер не представљају примарно визуелни чин измене или надоградње већ постојећих теренских конфигурација, које се у простор претварају приликом најчешће сасвим другачијих интеракција између тела.

Постављање немачке тробојке на више локација у Београду 6. априла 2020. године (Bešlin 2020) врло је јасан пример формулисања комеморативне интервенције у јавном простору. Наиме, у знак подршке немачком народу у току првог таласа пандемије Ковид- 19, градски челници одлучили су да употребе већ давно опробани модел привременог обележавања простора симболима државе према којој се испољава солидарност.¹ Одабрани метод у првом реду је омогућио стварање врло ефектног фото-материјала, који ће јавни простор града Београда, без обзира на његову намену, претворити у ликовно решење, у графички симбол. Простор постаје неважан, односно трансформише се у потпуно нови предмет који, у најбољем случају, може бити само помоћно средство у стварању неког новог простора изван иницијалног контекста, био он материјалан или дигиталан. Проблематичност овог чина, имајући у виду актере и сам датум постављања интервенције, је наравно препозната и врло брзо адресирана као непотребна и непримерена од стране једног дела јавности, али и од стране дипломатских представника Немачке.² Међутим, импликације овог чина нису тема овог рада, па нужно морају бити остављене по страни.

Описани процес трансформације простора био је могућ у првом реду због изостанка људских тела у покрету и међусобној интеракцији, до које је дошло услед увођења забране кретања као једне од противпандемијских мера, односно уведеног полицијског часа, који је у марту исте године ступио на снагу. Одлуку да се баш у оваквим околностима одигра поништавање простора, не треба тумачити као стицај околности, већ као јасну намеру, као једну у низу реинтерпретација међуратне, ратне и послератне прошлости Београда, Србије и Југославије. Тачније, колонија поново указује на своју спремност да колонизатора и агресора претвори у добронамерног старијег брата, који и када греша заслужује поштовање и безусловну подршку. Спремност на прихватање улоге колонијалног субјекта јасна је тенденција у региону бивше Југославије још од деведесетих година про-

¹ Најскорији пример овакве праксе имали смо прилику да видимо у фебруару 2022. године када су у знак подршке украјинском народу грађевине широм света осветљене у бојама украјинске заставе. Примери се могу видети на: <https://www.euronews.com/travel/2022/02/24/ukraine-s-colours-light-up-european-monuments-in-show-of-solidarity> (приступљено 20. 04. 2022).

² Више о овој теми писао је Миливој Бешлин у тексту „Živ je Hitler, umro nije, dok je Srba i Srbije“, видети на: <https://www.xxzmagazin.com/ziv-je-hitler-umro-nije-dok-je-srba-i-srbije> (приступљено 12. 06. 2021).

шлог века и може се илустровати односом и употребом споменичког наслеђа посвећеног сећању на Други светски рат. Кроз темељну реинтерпретацију историјских збивања, као и јасну политику отклањања од претходног политичког и друштвеног система, долази до намерног занемаривања ових споменика, али и до њихове потпуне реинтерпретације. Без обзира на одабран правац агенсности, у највећем броју случајева културна добра настала за време Социјалистичке Федеративне Републике Југославије су деконтекстуализована и улазе у фокус шире јавности посредством иностране перцепције њиховог квалитета, превасходно посредством одабране естетске форме коју, често погрешно, нови колонизатори перципирају као естетику бруталитета. Императив њихове визуелне допадљивости и употребе као графичког симбола унутар новог естетског канона јасно је видљив на примеру рекламне кампање аустралијског произвођача наочара за сунце *Valley eyewear* која је 2018. године снимљена на месту Јавне установе спомен подручја Јасеновац.³

Београдски пример комеморативне просторне интервенције своју специфичност има управо у потпуном одсуству тела у покрету, односно у одсуству (привременог) простора који настаје између тела која се крећу и интерагују са другим телима и теренским конфигурацијама (Butler 2015). Ефемерност простора као феномена, коју Џудит Батлер посебно наглашава, доводи га у блиску везу са појмом друштвене реалности перформанса (Fisher-Lichte 2008). Ове две појаве могу се третирати као готово истоветне и обе су од круцијалног значаја за комеморативне праксе. Такође, друштвена реалност и простор су међусобно кондициониране, односно, да би се друштвена реалност манифестовала неопходан јој је простор, док се простор визуелно манифестује у моменту успостављања друштвене реалности. Важно је напоменути да је за њихову манифестацију обично нужно присуство тела у интеракцији (и то најчешће више од једног) и да је, у недостатку исте, врло једноставно њихове трајније елементе, попут места извођења, свести на визуелни симбол који, као такав, функционише у најразличитијим просторним односима, уколико је препознат као естетски одговарајућ, као што је на претходном примеру и показано.

Како је судбина комеморативне просторне интервенције без телесног присуства претходно већ дефинисана (и није зависна од пандемијских ограничења физичке интеракције), поставља се питање на

³ <https://p-portal.net/reklama-za-naocare-za-sunce-u-logoru-jasenovac/> (приступљено 03. 04. 2022).

који начин се мењају праксе у оквиру којих је интеракција између учесника морала бити прилагођена захтевима данас перципиране „нове нормалности“ пандемије ковид-19. У тексту који следи, две (већ традиционалне) манифестације биће посматране и анализиране у контексту измена наметнутих новим правилима интеракције, а њихова трансформација биће тумачена кроз призму историјске контингенције, (ре)интерпретације њихове сврхе и значења за друштва у којима се одигравају.

ПРВОМАЈСКИ ПРОТЕСТ У АТИНИ 2020. ГОДИНЕ

Првомајски протести у Атини представљају масовно јавно изношење захтева радника и лево оријентисаних организација за побољшање положаја и права радника и грађана Грчке. Ове организоване демонстрације представљане су као потврда успостављања директне демократије након пада Грчке војне хунте (1967–1974. године) у којој грађани, а у првом реду радничка класа, имају глас у доношењу одлука које директно утичу на свакодневни живот и могућности напретка појединца и заједнице. Циљеви пропагирани 1974. године постали су основ будућих деловања против прекарности система, а приликом једног од масовних протеста покрета *Οϊορχених* (Indignant) главни слоган био је: „Хлеб, образовање и слобода: хунта се није завршила 1973.“ (Simiti 2014, 21)⁴, директно указујући на неостварене циљеве „вођа“ устанка на Политехничком факултету у Атини, у новембру 1973. године, тј. на непостојање обећане директне демократије (Simiti 2014).

Масовност протеста на тргу Синтагма постала је уобичајена појава од 2010. године као вид отпора мерама штедње које је грчка влада усвојила са циљем смањења јавног дуга 2008. године. У визуелном смислу, организовани протести су формом пратили протесте Арапског пролећа, који су, и поред несумњиве детаљне организације, одавали утисак спонтаног окупљања и произвољног покрета. Демонстрације као појава представљају чин преузимања, са једне стране, физичких места и, са друге, читавог спектра симболичких простора, које је ипак само наизглед насумично. Овакви перформанси су ипак режирани догађаји са јасно дефинисаним учесницима и покретима „(...) попут подизања руку, ношења и баратања различитим реквизитима, као и израза лица.“ (Ђорђевић 2021, 54). Без обзира на то да ли

⁴ Сви преводи са енглеског на српски језик дело су ауторке овог текста.

их перципирани као контролисани или као спонтане, значајније је разумети их као просторне активности – активности које стварају и заузимају створени простор. У случају оваквих перформанса, простор обезбеђује размену вредности и (ре)формулацију друштвених односа, а како је реч о друштву, јасно је да комуникација спровођење комуникације подразумева постојање значајно више од једног тела у покрету. Формулисање простора је у чину демонстрација, према речима Џудит Батлер „(...) перформативна вежба која се одиграва искључиво између тела, односно, простор се конституише у јазу између мог тела и тела другог. (...) Суштински представља чин настао ‘између’“ (Butler 2011, 3–4). Приликом протеста, настајање простора, тј. границе простора јасно је видљиво, поготово уколико за анализу користимо фото-документацију.⁵ Простор настаје у тренутку вакуума, односно тренутне паузе у активности. Он се јавља као празно поље између тела у покрету, која као група телесно исказују своје вредности, и већ у наредном тренутку бива испуњеним једним од сетова вредности које су исказане без обзира на њихове квалитативне карактеристике.

Протести на тргу Синтагма, све до перформанса организованог 1. маја 2020. године, не могу се сматрати „карневалским протестима“ (Lane Bruner 2005, 122)⁶ у пуном смислу, јер и поред присутних елемената популарне културе и локално разумљивог циничног хумора, недостаје јасно видљив елемент спектакла, који чин протеста претвара у естетску праксу. Протести против државне корупције у Румунији 2017. године⁷ у овом смислу представљају значајно комплетнији пример карневалског протеста у којем је сваки сегмент перформанса, од учесника, одабраних боја и других реквизита, до аудио-визуелних елемената, детаљно испланиран са циљем извођења ефемерног спектакла чији фото- и видео-запис сам по себи представља естетски предмет посматрања. Осмишљени чин дефинисан

⁵ <https://www.channel4.com/news/egypt-what-has-changed-for-tahrir-squares-protesters> (приступљено 12. 03. 2022).

⁶ Карневалски протест може се дефинисати као перформанс који „спаја фиктивно и стварно, који користи популарне облике хумора и инверзију хијерархија“ (Lane Bruner 2005, 144). Овакав вид активности намерно спаја елементе театра, па чак и ефемерног спектакла, како би мимикријом другачије врсте друштвене активности барем за тренутак указао на низ системске опресије и дискриминације и прекинуо га.

⁷ <https://www.calvertjournal.com/opinion/show/7841/romanian-anti-corruption-protests-spectacle> (приступљено 12. 04. 2022).

је подразумевајући да ће извођење бити посматрано, а самим тим и конзумирано, од стране условне треће стране демонстрација – медија – који ће моменат освајања створеног простора пренети значајно широј публици од оне у локалном контексту.

Трансформација од семи-карневалских демонстрација до заиста карневалског протеста на тргу Синтагма одиграла се унутар оквира нових антипандемијских правила – забране масовног окупљања и императива физичке дистанце. Организатори протеста – Панхеленски фронт радничких синдиката (ПАМЕ), су одлучили да искористе сва наметнута ограничења и да на основу некада карактеристичних слетова комунистичког истока, свом традиционалном првомајском протесту додају елементе спектакла и претворе га у узбудљив визуелни документ, који као такав може да несметано прелази из медија у медиј, док не постане заиста симбол радничких захтева за достојанствен живот и рад.

Број учесника перформанса, иако значајно мањи него претходних година, није био занемарљив, имајући у виду забрану јавних окупљања у којима учествује више од двадесет особа. За разлику од протеста који су се на овај дан одигравали у пандемијским условима широм Европе, а чији су организатори одабрали да због прописаних мера формулишу више засебних протеста са по двадесетак учесника на неколико одвојених локација, првомајски протест у Атини организован је без одступања од масовности овог чина. Иако је број учесника 2020. године био упадљиво мањи него у сличним приликама претходних година, утисак масовности ипак је био остварен коришћењем стратегије празног поља.

Наиме, површина трга била је обележена црвеним квадратним пољима, која су позиционирала тела у покрету. Свако поље је према прописаним мерама за сузбијање пандемије било смештено на растојању од два и по метра.⁸ Протестанти су заузимали чврст и усправан телесни став, носећи предвиђене реквизите (заставе и транспаренте). На моменте телесно мировање прекидано је разменом предмета између учесника – у највећем броју случајева црвени каранфил био је предаван из руке у руку. Очекивано, најдоминантнија боја, која је визуелно обједињавала читав скуп (поред упадљиво истог телесног положаја), била је црвена, а снажан визуелни ефекат остварен је супротстављањем испражњеног градског простора услед

⁸ <https://www.keeptalkinggreece.com/2020/05/01/greece-may-1st-communist-union-rally/> (приступљено 05. 04. 2022).

уведеног полицијског часа и перформативне, односно естетске, испражњености трга Синтагма која је постигнута употребом ваздушних граница (празног поља) између тела у замрзнутом покрету.

Примењена стратегија карневалског протеста у овом случају резултирала је у естетски значајном фото-материјалу, који је без значајних интервенција постао симбол пандемијског радничког протеста.

Статус амблематског приказа првوماјског окупљања прве пандемијске године овај перформанс добија због врло видљиве употребе сценарија односно планираног следа и начина извођења покрета, са јасно дефинисаним позицијама извођача (Shanks&Pearson 2001). Такође, у овом смислу он представља више од карневалског протеста и може се тумачити као истински пример *перформативної сіоменика*, односно активности у јавном простору коју „изводе историјски освешћени појединци“ (Widrich 2009, 1). Први мај у Атини постаје на кратко симбол борбе, патоса и слободе, који недвосмислено показује потребу заједнице за колективном акцијом која се може чулно перципирати на значајније чулнији начин, као и потребу да друштвена борба не изгуби свој континуитет. Такође, одржањем континуитета првوماјског протеста, локална заједница (у европском и глобалном контексту), одабрала је да фокус дељеног искуства човечанства директно повеже са борбом за достојанствен живот.

„ВЕЛИКИ ШКОЛСКИ ЧАС“ У КРАГУЈЕВЦУ 2020. ГОДИНЕ

Како је најављено у уводном поглављу, други пример перформанса у јавном простору који ће бити анализиран у контексту пандемијске „нове нормалности“ биће манифестација „Велики школски час“, која се, од 1957. године када је под овим насловом установљена, одржава сваке године 21. октобра у Крагујевцу. Скоро седамдесет година дуга историја овог комеморативног перформанса прошла је кроз вишеструке значењске трансформације. Од приватног чина жаљења након завршетка рата, који је за циљ имао привремено успостављање девастиране унутрашње равнотеже заједнице, погођене масовним стрељањем цивила 1941. године; преко општејугословенске манифестације сећања на борбу, превазилажење, победу и напредак до распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ); до трансформације у сећање на српско страдање и мучеништво у Другом светском рату и каснијим годинама комунистичког система; све до недвосмислене апропријације како овог места, тако и његовог наратива, од стране Српске православне цркве (СПЦ) (Ђорђевић 2021). Без обзира на више него очигледне апропријације сећања које

је прича о страдању у Крагујевцу претрпела, све до 2020. године „Велики школски час“ је био јавна пракса која се базирала на масовном броју учесника у свим њеним сегментима. Промене у начину учествовања, односно у улогама које су учесници имали, саме по себи представљају непресушан извор материјала за интерпретацију, али како предмет овог рада није стварање симбола у наднационалним и националним контекстима, фокус анализе биће стављен на чињеницу да је услед противпандемијских мера ова манифестација по први пут 2020. године одржана без „публике“,⁹ односно без масовног учешћа локалне и шире заједнице.

Основни сегменти комеморативне манифестације (како су установљени 1991. године) задржани су у целини. Представници СПЦ служили су парастос и литијска поворка прешла је пут до споменика „Прекинут лет“ вајара Миодрага Живковића, где је служен и молебан.¹⁰ Након верског обреда интонирана је химна Републике Србије и на споменик су венце положили ученици Прве крагујевачке гимназије, градоначелник града Крагујевца и председник градске скупштине, као и представници Владе Србије и страних амбасада, а званичници су одржали прикладне говоре. Овом приликом, по обичају је изведено и оригинално драмско дело под насловом „Изрешетане душе“ македонског аутора Венка Андоновског, а у режији Јане Маричић.¹¹ Као и сваке године, почетак манифестације био је у 10 сати, а телевизијски пренос могао се пратити на програму Првог канала РТС, програму РТВ Крагујевац, као и, по први пут, на званичном налогу на друштвеним мрежама Спомен парка „Крагујевачки октобар“.¹² И поред доследне примене још 1971. године установљеног сценарија

⁹ <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/veliki-skolski-cas-prvi-put-bez-publike/> (приступљено 01. 04. 2022).

¹⁰ <https://www.eparhija-sumadijska.org.rs/vesti/item/7150-sveta-arhijerejska-liturgija-i-parastos-u-sumaricama> (приступљено: 01. 04. 2022).

¹¹ <http://prviprvinaskali.com/clanci/kg-vodic/dogadjaji/veliki-skolski-cas-2020-izresetane-duse.html> (приступљено 01. 04. 2022).

¹² Овакав начин употребе друштвених мрежа такође треба разумети као промену коју доносе противпандемијске мере. Културне институције широм света разумеле су управо овај аспект свог дигиталног присуства као најбољи канал континуиране комуникације са својим посетиоцима и могућност директног преноса догађаја, попут видео-опција на Фејсбуку, које су паралелно рапидно развијане као део понуде ове платформе. Коришћења дигиталног простора као јединог могућег начина размене између појединаца добија још снажнији импулс за развој у току 2021. године, када се број платформи које симулирају реално перципирани простор значајно увећава, и улази у свакодневне животне токове најшире популације.

комеморације (који је 1991. године надограђен сакралним обреди-ма), манифестација из 2020. године ово место сећања и активност на њему претвара у једино визуелни симбол страдања (у првом реду постављајући српски народ као жртве заиста свирепог злочина). Следећи већ поменуте принципе формулисања простора које нуди Џудит Батлер (Butler 2015), недостатак јавног простора који може бити директно телесно перципиран, односно, у случају „Великог школског часа“, недостатак физичког присуства публике, онемогућио је стварање друштвене реалности. Формулисан простор међу извођачима се трансформисао у појаву која једино може бити визуелно перципирана, а самим тим или посматрана са безбедног растојања или у потпуности занемарена уколико не одговара медију путем којег се као слика преноси. Дугачак процес реинтерпретације овог места, који је активно започет у периоду распада СФРЈ, коначно долази до свог крајњег циља – формиран је медијски симбол, који у одсуству већег броја учесника престаје да ствара простор манифестовања заједнице, а посматрач дешавања га сада може конзумирати са дистанцом, која комеморацију чини само естетском праксом. Живо сећање тако постаје телевизијска драма.

Имајући у виду да је манифестација у Крагујевцу базирана на употреби позоришних техника, врло је упитна њена ефектност у телевизијском формату као главном медију који је овај догађај 2020. године преносио гледаоцима. И поред чињенице да је овом приликом у Шумарицама изведен оригинални просторно-специфични перформанс, на основу анализе видео преноса и каснијих медијских извештаја приметан је (извесно) неинтенционалан фокус на сам споменик „Прекинут лет“. Овај споменик је своју визуелну доминантност над овим местом сећања установио већ много раније и као такав је препознат и као саставни део званичног визуелног идентитета самог спомен-парка.¹³ Препознатљивост овог споменика, са једне стране, сведочи умешности идејне концепције овог места сећања у оквиру које се плански постављала споменичка пластика високог уметничког квалитета, док, са друге стране, јасно указује на разумљивост овог графичког симбола у оквирима укуса значајно шире публике која данас несумњиво превазилази границе региона бише Југославије. Недостатак присуства публике, односно физички укључених појединаца који посматрањем од овог перформанса фор-

¹³ <https://www.spomenpark.rs/rs/o-nama/istorijat> (приступљено 03. 04. 2022).

мулишу друштвену реалност, како је дефинише Ерика Фишер-Лихте (Fischer-Lichte 2008), довео је до настанка полуфункционалног симбола страдања, који је ипак јасан само у оквирима локалног (националног) контекста. Функцију графичког симбола који своје место може пронаћи у радикално другачијим друштвеним и културолошким параметрима, под условом да одговара важећој мери њиховог укуса, преузео је споменик, као подигнуто трајно обележје простора (Young 1993), који се манифестовао и који ће се можда поново манифестовати.

Немогућност ефектног превођења „Великог школског часа“ у друге медије, као вид превазилажења мера забране окупљања, не треба тумачити као неумешност телевизијских професионалаца да створе форму која ће привући пажњу гледалаца (иако се може тврдити да је овај медиј достигао своје границе и да га је нужно редифинисати). Напротив, ову појаву морамо третирати из угла зависности комеморације као просторно-специфичног перформанса од присуства већег броја учесника са јасно дефинисаним улогама, а стога и јасно дефинисаним покретима које изводе. Уколико нема тела у покрету, нема ни простора, нема друштвене реалности у којој се симболичке вредности манифестују и визуализују и, што је најважније, које се једино у физичком присуству могу перципирати из извођених покрета. Комеморације нису визуелно атрактивни јавни перформанси, већ активности телесне дидактике које морају оставити дужу последицу на телима учесника, како би одабране вредности постале део невербалне комуникације. Оне су активности које „дају телу форму“ (Barba 1995, 16), а као крајњи резултат дају визуелну информацију.

„Велики школски час“, данас схваћен као симбол страдања српског народа који се неретко у јавном дискурсу неосновано повезује са Холокаустом и који у формулацији новог националног мита значајно не оставља простор посматрања историјских збивања и препознавања крагујевачког страдања у контексту Порајмоса, услед немогућности масовнијег окупљања, није успео да у условима „нове нормалности“ задржи свој статус унутар наметнутих комуникацијских канала. Ту улогу након шест месеци је унутар локалног контекста добила „Дара из Јасеновца“, а значајнији међународни одјек је као комеморативна интервенција у јавном простору ипак добило описано карневалско бојење главног града у немачке тробојке 6. априла, на које је реакција у јавности барем постојала.

ЗАКЉУЧАК

На основу два анализирана примера пракси у јавном простору може се закључити да врста садржаја који се узима или дефинише као основни наратив перформанса умногоме одређује судбину активности и простора као њеног деривата у случају смањеног броја тела у покрету, односно у случају потпуног изостанка групе учесника, који посматрањем чина перформанса, како протеста, тако и комеморације, формулишу естетску праксу и истовремено предмет естетске пажње појединца. Такође, може се закључити да дуговечност праксе у истом или сличном формату, као и само покровитељство извођења, односно активно учешће државних институција, као у случају комеморације у Крагујевцу, намеће извесна ограничења када је у питању прилагођавање околностима "нове нормалности".

Када је у питању развијање нове форме извођења протеста, који се трансформише од демонстрација до карневалског протеста, јасно је да употребом јасно читљиве кореографије створени простор између тела у покрету (без обзира на њихов мањи број) постаје чак и видљивији. Могућност једноставне визуелне перцепције насталог простора која је карактеристика првомајског протеста на тргу Синтагма, омогућила је стварање визуелно снажне документације, која је путем како традиционалних тако и нових медија веома брзо прерасла у глобални графички симбол пандемијског протеста и отпора, који применом метода ваздушног поља чин револуције и побуне преводи у смирено и постојано изношење захтева око којих, због општег утиска мировања, као дела просторно специфичног перформанса, не постоји могућност преиспитивања.

Са друге стране, комеморативни перформанс, без обзира на чињеницу да једнако служи као оквир за формирање друштвене реалности и као и чин протеста, и без обзира на просторно манифестовање до којег долази, вредности које чланови заједнице разумеју значајно су другачије. На првом месту, комеморативни перформанси нису нужно замишљени као праксе освајања нових вредности кодификованог покрета, већ представљају поље за манифестацију заједнице и њених морања и хтења. Такође, комеморација као чин представља једно од најразвијенијих средстава у процесу телесне дидактике, која је једнако важна и за главне извођаче и за посматраче збивања. Управо овај телесно-образовни аспект комеморације чини је неодвојиво повезаном са учесницима перформанса, са којим се налази увек у односу реципроцитета. Важност физичког учествовања класифи-

кује овакве активности као чинове који се увек одигравају сада и ту, због чега најчешће не могу лако бити преведени на ликовни језик других медија попут телевизије, радија или компјутерског екрана.

„Велики школски час“ је 2020. године изведен пратећи протоколе за сузбијање пандемије корона вируса. Иако комеморативна пракса, која се у том тренутку према установљеном сценарију одржава већ скоро педесет година 21. октобра, није прекинута или одложена, њена учинковитост унутар нових медија је више него упитна. На основу анализе видео-документације јасно је да у недостатку публице није дошло до стварања другог нивоа просторности и могуће је да друштвена реалност перформанса није успела да се манифестује. Иако је настала документација (видео- и фото-) сведочила доминантности наратива, она није, кроз статични приказ упросторавања, постала глобални симбол сећања на невино страдале жртве, већ је ту функцију имао је споменик страдалим ђацима. Споменик „Прекинут лет“ већ је одавно дефинисана естетска форма која ово место чини препознатљивим у локалном и међународном оквиру, и због тога преузима улогу графичког симбола, који је мemento прошлости али није и релевантно место (односно простор) садашњости. Место културног наслеђа без заједнице која се на њему окупља сведено је на своје материјалне елементе, који, како је већ било речи, представљају артефакт који се може интерпретирати на најразличитије начине у зависности од намере тумача.

Испоставља се да просторна пракса активирања сећања без интеракције заједнице у исто време и на истом месту губи своју функцију, и њихово транслирање у нови медиј, без разматрања промене њихове структуре, није могуће. Пракса сећања постаје телевизијски снимак позоришне представе али не и телевизијска драма. Тачније, садржај губи снагу пред неприлагођеном формом и без видљивих настајања простора, тела у изолацији не могу испољити исказати своје мишићно памћење које води интернализованом разумевању вредности које заједницу формулишу и дефинишу као једну целину.

Литература

- Barba, Eugenio. 1995. *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*. London & New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2015. *Notes Towards Peformative Theory of Assembly*, Cambridge MA: Harvard University Press.

- Butler, Judith. 2011. "Bodies in Alliance or Politics of the Streets", <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en> (pristupljeno 26. 04. 2015).
- Đorđević, Marija. 2021. *Jugoslavija pamti: mesto, telo i pokret za prostore izvođenog nasleđa*. Beograd: Evropa Nostra Srbija.
- Hobsbawm, Eric.J. 1992. "Introduction: Inventing tradition". In *The Invention of Tradition*, eds. Eric J. Hobsbawm & Terence Ranger, 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lane Bruner, Michael. 2005. "Carnavalesque Protest and the Humorless State", *Text and Performance Quarterly* 25 (2): 136–155.
- Simiti, Marilena. 2014. "Rage and Protest: The case of the Greek Indignant movement". *GreeSE Paper No. 82, Hellenic Observatory Papers on Greece and Southeast Europe*:1–44.
- Shanks, Michael & Mike Pearson. 2001. *Theatre/Archaeology – the (re) articulation of fragments of the past as real-time event*. London: Routledge.
- Trifunović, Vesna & Ivan Đorđević. 2021. „Kultura ‘nove normalnosti’ – značenje i upotreba pojma“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXIX* (3): 519–530.
- Fischer-Lichte, Erica. 2008. *The Transformative Power of Performance: New Aesthetic*. New York: Routledge.
- Widrich, Mechtild. 2009. "Performative Monuments: Public Art, Commemoration and History in Postwar Europe", PhD dissertation, Massachusetts Institute of Technology. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/54554> (pristupljeno 20. 10. 2015).
- Young, James, E. 1993. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, London: Yale University Press.

Извори

- Bešlin, Milivoj. 2020. „Živ je Hitler, umro nije dok je Srba i Srbije“, *Regionalni portal*, 21. april. <https://www.xxzmagazin.com/ziv-je-hitler-umro-nije-dok-je-srba-isrbije> (pristupljeno 12. 06. 2021).
- "Athens: Communists' protest on May Day with social distancing and masks." 2020. *KTG*, 1. maj. <https://www.keeptalkinggreece.com/2020/05/01/greece-may-1st-communist-union-pame/> (pristupljeno 05. 04. 2022).
- „Veliki školski čas prvi put bez publike.“ 2020. *Danas*, 21. oktobar. <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/veliki-skolskicas-prvi-put-bez-publike/> (pristupljeno 01. 04. 2022).
- „Veliki školski čas 2020: Izrešetane duše.“ 2020. *Prvi na skali*, 13. oktobar. <http://prviprvinaskali.com/clanci/kg-vodic/dogadjaji/veliki-skolski-cas-2020-izresetane-duse.html> (pristupljeno 01. 04. 2022).

- “Egypt: what has changed for Tahrir Square’s protesters?” 2013. *4News*, 25. januar. <https://www.channel4.com/news/egypt-what-has-changed-for-tahrir-squares-protesters> (pristupljeno 12. 03. 2022).
- „Reklama za naočare za sunce u logoru Jasenovac.“ 2018. *P-Portal*, 03. jul. <https://p-portal.net/reklama-za-naocare-za-sunce-u-logoru-jasenovac/> (pristupljeno 03. 04. 2022).
- “Romanian protests: how anti-corruption demonstrations became an artistic spectacle.” 2017. *The Calvert Journal*, 7. mart. <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7841/romanian-anti-corruption-protests-spectacle> (pristupljeno 12. 04. 2022).
- „Sveta arhijerejska liturgija i parastos u Šumaricama.“ 2020. *Eparhija Šumadijska*, 21. oktobar. <https://www.eparhija-sumadijska.org.rs/vesti/item/7150-sveta-arhijerejska-liturgija-i-parastos-u-sumaricama> (pristupljeno 01. 04. 2022).
- Spomen-park Kragujevački oktobar, 2022. <https://www.spomenpark.rs/rs/onama/istorijat> (pristupljeno 03. 04. 2022).
- “Ukraine’s colours light up European monuments in show of solidarity.” 2022. *Euronews*, 24. februar. <https://www.euronews.com/travel/2022/02/24/ukraine-s-colours-light-up-european-monuments-in-show-of-solidarity> (pristupljeno 20. 04. 2022).

Примљено / Received: 06. 09. 2022.

Прихваћено / Accepted: 08. 05. 2023.